

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Artes Visuais – Escultura

Philippe F. Augusto

JOGO DE FORÇAS

ARTE, EXPERIÊNCIA, PODER E SUBJETIVIDADE

Orientadora

Beatriz Pimenta

Rio de Janeiro

2017

Dedicatória / Agradecimentos

Quais dispositivos a gente é capaz de inventar que possam disparar outra sensibilidade, outra percepção, outra sociabilidade e outras formas de vida?

Peter Pál Pelbart

RESUMO

Este trabalho pretende refletir sobre o pensamento de filósofos contemporâneos, sobretudo, Michel Foucault e Gilles Deleuze, na produção de obras específicas de Arte Contemporânea. A hipótese de “obra-dispositivo” que o trabalho desenvolve investiga a ideia da obra de arte como um dispositivo de contrapoder, tendo como questão essencial a potência transformadora da arte na subjetividade. As obras que são analisadas nesta pesquisa foram produzidas por meio de embates vivenciados na sociedade contemporânea e parecem produzir atos micropolíticos capazes de gerar impactos estéticos que sugerem alterar uma experiência sensível hegemônica da vida, potencializando o próprio pensamento na concepção de realidades e na formação de si.

SUMÁRIO

1. Introdução
2. Arte e Experiência
 - 2.1 Poder e dispositivo
 - 2.2 Experiência Política na Arte
 - 2.3 Subjetividades em guerrilha
3. Jogo de Forças
 - 3.1 Curadoria como dispositivo e a Obra-dispositivo
 - 3.2 Alexandre Colchete
 - 3.3 Obras e Artistas apresentados

Alexandre Colchete

Clara Ianni

Dias & Riedweg

Deyson Gilbert

Jaime Lauriano

Lucas Simões

Regina Parra
4. Anexo
5. Referências bibliográficas

Introdução

Se, no passado, a representação produziu uma arte de caráter político, esta se deu através da reprodução dos pensamentos, fatos ou ideais presentes nas sociedades, seja pela relação ético-moral na produção sensível ou mesmo na escritura e transgressões praticadas através da história da arte. Nesse sentido, pode-se dizer que, até a chegada da contemporaneidade, o viés político da arte esteve ligado às macroestruturas da sociedade ou às partes visíveis de um campo de forças, das mais notáveis, então, poderíamos dizer, a burguesia e a religião. No momento em que a arte atravessa todos estes séculos, passando pelo modernismo e reagindo às velhas práticas estabelecidas no meio artístico, o artista passa a produzir com mais autonomia de pensamento, experimentando novos modos de produção.

A contemporaneidade alcança mais intimamente a relação entre arte e vida, e o artista se vê repleto de possibilidades na criação através do surgimento e cruzamento de novas linguagens. O abandono dos possíveis programas estéticos e uma aproximação com a filosofia contemporânea fez surgir uma relação mais reflexiva, no sentido de perceber os aspectos mais característicos da vida em sociedade e, ao mesmo tempo, os mais pragmáticos da arte, estabelecendo relações mais íntimas com a presença do espectador e sua participação na criação e ativação das obras ou criações artísticas.

No ramo da filosofia, Michel Foucault desenvolveu um pensamento que reflete a noção de poder através de uma arqueologia dos mecanismos que o originam, como algo que está, ao mesmo tempo, em toda parte e em lugar nenhum. Um poder que é visível e, ao mesmo tempo, invisível, produtor de um saber potencial, multiplicador de discursos que formam, organizam e circulam como dispositivos geradores de mais poder.

De acordo com Giorgio Agamben, diante de nossa contemporaneidade e do capitalismo global, os dispositivos constituídos através de relações de forças podem ser considerados elementos materiais ou imateriais capazes de capturar, orientar, determinar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos numa função estratégica que condiciona certos tipos de saber e por eles é condicionada.

Diante desta visão do poder, como uma relação de forças percebidas em certos elementos entendidos como dispositivos, poderemos chegar ao entendimento e objetivo da proposta aqui apresentada. Neste projeto curatorial, pensaremos as relações de forças ou relações de poder na arte através da noção de “obra-dispositivo”. Nesse sentido, é proposto um projeto no qual pensaremos as obras de arte e a criação artística como uma ação potencial de reconhecimento da dimensão estética da política e da vida, possibilitando novos sentidos através da subjetividade e da experiência do espectador na sua relação com a arte contemporânea. Este projeto pensa o potencial dessa relação como um atravessamento (tanto na experiência da criação do artista quanto na experiência de fruição do espectador) que provoca uma experiência política.

Na criação artística, essa experiência se daria através de um relacionamento de forças do artista com discursos de poder na vida em sociedade. A obra-dispositivo seria, então, uma rede estabelecida entre diversos elementos, como espaços, tempos e atividades que fazem parte da construção das subjetividades e que teriam o potencial de ativar o espectador a compreender quais são as forças atuantes na criação da obra. O trabalho seria menos um objeto a ser contemplado e conteria mais um espaço à percepção de um percurso no processo de criação, através de um atravessamento das questões ou relações de força presentes na obra.

Esse atravessamento é, precisamente, o potencial de uma experiência política no contato do espectador com as obras deste projeto. A obra-dispositivo será capaz de gerar impactos estéticos que alteram uma experiência sensível dada, majoritária e hegemônica da vida. Este tipo de experiência potencializa o próprio pensamento, e provoca a participação ativa do observador através de novos sentidos na produção da subjetividade, realidades, e de si mesmo, ao perceber e alterar noções preestabelecidas de sua participação na vida e num campo de forças reativas que tomam controle e domesticam ações da vida cotidiana.

O conceito de obra-dispositivo expresso nesta proposta se dá através dos trabalhos dos artistas aqui apresentados, e que se relacionam através da criação de um campo de força no espaço expositivo. Nesse sentido, o projeto expõe um território micropolítico presente num “jogo de forças”, onde cada obra

funciona como uma relação de força, entre o artista e a sociedade, ou entre a obra e o espectador.

Este jogo se dá através dos discursos de poder existentes na contemporaneidade, tanto no campo macropolítico quanto no micropolítico, seja pelo discurso intelectual, cultural, social, econômico ou mesmo através do discurso artístico, do qual faz parte esta proposta. Essas forças são visíveis e, ao mesmo tempo, invisíveis, produtoras de um saber potencial, saber esse que opera como um agente elucidativo diante da realidade vivenciada a cada dia. As obras apresentadas nesta exposição condicionam, de modo sutil, porém muito potente, o espectador a desvelar um jogo de força presente nas criações. Estes trabalhos apresentam o avesso dos discursos com os quais o artista se confrontou e, desse modo, eles próprios são atos de resistência na subjetividade contemporânea.

Diante de um país e do mundo em crise, o artista se vê, mais intensamente, nesse relacionamento de forças reais presentes no território da vida, e a criação artística não está alheia. A subjetividade contemporânea é ativada numa constante relação entre sujeitos, práticas e objetos, criando realidades e modos de vida; nesse sentido, o espectador aqui irá se confrontar não com um espaço fechado à apresentação de obras criadas para fruição plena, mas estará diante de um espaço folheado, de infinitas possibilidades, numa rede de forças ativadas a cada relação com as obras, onde o poder será experienciado potencialmente como um saber produtor de realidades, de outros modos de se vivenciar as forças reativas presentes na vida e na sociedade atual.

O trabalho se dá como catalisador de uma experiência política, porque o artista opera no real, transgredindo um espaço delimitado de um plano psicossocial e institucional, criando estratégias de transformação de ações domesticadas dentro de um espaço partilhável. É nesse sentido que o trabalho alcança duplamente o potencial de uma experiência política, na ação do artista e também na recepção do espectador, que é instigado a ter uma experiência ativa diante do espaço em que vive, percebendo, supostamente, as relações de forças presentes no ambiente, e seu potencial de liberdade para lidar com essas forças, orientando-se através de uma perspectiva relacional como vitalidade potencial em relação aos efeitos das forças reativas do mundo na subjetividade

dos corpos.

2 - Arte e Experiência

Para abordar a experiência da arte e a ideia de criação, o pensamento de autores como John Dewey e Gilles Deleuze será ativado como uma perspectiva para a experiência do artista que aqui ocorre como um atravessamento que vai além do seu próprio corpo e da obra de arte com suas qualidades materiais, sendo potencialmente capaz de atravessar o corpo do espectador em seu envolvimento com a obra. Este atravessamento se dá em fluxos de pensamentos ou ideais em evolução, fases afetivas em relação com outras experiências vivenciadas, e a experiência estética se daria através da consumação destes movimentos, incluindo as sensações.

“A experiência é afetiva mas nela não existem coisas separadas, chamadas emoções. Do mesmo modo, as emoções ligam-se a acontecimentos e objetos em seu movimento. Não são privadas, a não ser em casos patológicos. E até uma emoção “anobjetal” exige algo além dela mesma a que se prender e, por isso, gera prontamente, uma ilusão, na falta de algo real. A emoção faz parte do eu, certamente. Mas faz parte do eu interessado no movimento dos acontecimentos em direção a um desfecho desejado ou indesejado.” (DEWEY, 2010, P. 119)

De modo geral, experiência é considerada algo que ocorre continuamente com os sujeitos no processo de viver. O contato do sujeito com o mundo implica num constante conflito que provoca a percepção e a sensação em maior ou menor grau, como diz o artista espanhol Antoni Muntadas em sua obra: “Atenção: percepção requer envolvimento.”



Warning, Antoni Muntadas, 1999. Fonte: arquivo do artista.

Neste sentido, é possível afirmar que a experiência por parte do espectador não está totalmente desvinculada da experiência do artista na criação da obra. Para que o espectador efetive uma experiência estética, será necessário que este também seja antes atravessado pela experiência do artista, ou seja, a experiência estética não ocorre somente através da obra de arte isoladamente. A criação e o estético estão num processo conjunto produzido pelo artista, e nesta relação que está o potencial atravessamento do espectador pela experiência do artista, ou pelas forças de criação no ato de constituição da obra, sendo possível a consumação de uma experiência por parte do espectador que também é estética. Deste modo, pode-se afirmar que a experiência do espectador no contato com a obra de arte é comparável a do criador, no sentido que ambos sofrem processos internos da percepção:

“Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto, que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciados pelo criador da obra (...) O artista escolheu, simplificou, esclareceu, abreviou e condensou a obra de acordo com seu interesse. Aquele que olha deve passar por essas operações, de acordo com seu ponto de vista e interesse (...) Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista (...)” (DEWEY, 2010, p. 137)

Gilles Deleuze ao refletir sobre o ato de criação, enfatiza que o *“verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos.”* (DELEUZE, 1992, p.158) Deleuze também afirma a necessidade de intercessores, dizendo que sem eles não há obra, e que estes podem ser pessoas para um filósofo ou para um artista. Segundo Deleuze, é preciso fabricar seus próprios intercessores, que neste caso, são os mobilizadores do pensamento, pois a partir deles é que se criam problemas, pois eles os instigam, e sem eles, o pensamento não age, não inventa, não cria. Em suma, a arte é criadora de sensações. Para Deleuze e

Guattari, em arte não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É neste sentido que retomam a fórmula de Paul Klee: “não apresentar o visível, mas tornar o visível.” (cf. DELEUZE, 2007, p. 62) O artista seria então um criador de perceptos: “os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro).” (idem, p.175)

Este “outramento” que se efetiva sobre um espectador, Gilles Deleuze, juntamente com Félix Guattari, batizou de “devir”. O corpo do sujeito-espectador então seria considerado um campo de batalha onde forças muito intensas de algum modo refazem o contorno ou a forma de vida em proveito de outras tantas formas de vida.

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228)

O artista que busca experimentar o que estas forças no plano da vida inauguram de novo para ele, busca neste jogo de forças o material para os múltiplos devires que for capaz de inventar.

2.1 – Poder e Dispositivo

No pensamento de Foucault, o poder não estaria acima dos sujeitos na sociedade, como se fosse uma estrutura suplementar em que seria possível ou desejada sua supressão. Este, é antes, uma correlação de forças que dá forma à maneira como os indivíduos agem entre si e consigo mesmo. Em sua obra “Vigiar e Punir”, Foucault examina os processos e técnicas disciplinares que visam a domesticação dos corpos e mentes dos indivíduos, produzindo categorizações e classificações sociais em torno de particularidades rigidamente ordenadas em quadros hierárquicos nos quais os sujeitos, seus gestos, atitudes e pensamentos, são objetivados. No regime disciplinar, os sujeitos são vistos

sempre sob o ponto de vista do desvio ou da normalidade, daí surgem agentes como médico-juiz, professor-juiz, educador-juiz, assistente social-juiz etc.

Em resumo, o poder se dá numa relação entre indivíduos e pressupõe uma interação, um movimento:

o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, que admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é “privilégio” adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. (FOUCAULT, 1999 apud AYUB, 2014)

Gilles Deleuze, em seu livro sobre Foucault chama atenção para a noção de diagrama, conceito fundamental para entender a concepção de poder trabalhada por Foucault em suas pesquisas. O diagrama é um sistema abstrato operacionalizado por um conjunto de forças em relação, atuando tanto na determinação quanto disposição das forças. Deleuze refere-se a algo “não-estratificado, “não-formalizado”, em oposição ao saber, que se constitui como forma estratificada ou, em suas palavras, como “arquivo”:

O saber diz respeito a matérias formadas (substâncias) e a funções formalizadas. Repartidas segmento a segmento sob as duas grandes condições formais, ver e falar, luz e linguagem: ele é, pois, estratificado, arquivado, dotado de uma segmentaridade relativamente rígida. O poder, ao contrário, é diagramático: mobiliza matérias e funções não-estratificadas, e procede através de uma segmentaridade bastante flexível. Com efeito, ele não passa por formas, mas por pontos, pontos singulares que marcam, a cada vez, a aplicação de uma força, a ação ou reação de uma força em relação às outras, isto é, um afeto como “estado de poder sempre local e instável”. (DELEUZE, 2005, p.81)

Poder-se á definir o diagrama de diversas maneiras que se encadeiam: é a apresentação das relações de força que caracterizam uma formação; é repartição dos

poderes de afetar e dos poderes de ser afetado; é a mistura das puras funções não-formalizadas e das puras matérias não-formadas. (DELEUZE, 2005, p. 80)

No sentido do poder como um jogo de forças, devemos entendê-lo como algo que atua na incitação de desejos, gestos e comportamentos, com a possibilidade de agir sobre o comportamento de um indivíduo dando-lhe certa direção. O poder nem sempre se dá sob o signo da perda ou da falta. O conjunto de discursos criados – regras, procedimentos formais, instituições, saberes médicos etc. - nos ajuda a pensar em poderes que se caracterizam não pela repressão e anulação dos indivíduos, mas, antes, por sua produção. Estes discursos produzem a multiplicação de certos saberes – sempre acompanhados por novas formas de controle.

Com relação à noção de poder fundada sob o signo da Lei, na qual o poder é essencialmente negativo e repressivo, ideia que remonta a Teoria Clássica do Poder, a Hobbes e aos demais filósofos contratualistas, onde a proibição é a força fundamental, Foucault diz:

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: ele “exclui”, “reprime”, “recalca”, “censura”, “abstrai”, “mascara”, “esconde”. Na verdade, o poder produz realidade, produz campos de objetos e rituais da verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção. (FOUCAULT, 1999 apud AYUB, 2014)

É a partir do fato de que o poder se torna capaz de produzir coisas, discursos, saberes e, ainda, de induzir prazeres, que deve ser buscada a sua presença no corpo social enquanto instância (con)formadora do mesmo. Os discursos produzidos pelo poder são considerados por Foucault como peças inseridas e organizadas nesse jogo de forças. Sobre essa relação de poder produzida pelos discursos considerados verdadeiros, Foucault diz:

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral da verdade”: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos; a maneira como se sanciona uns e outros; as táticas e os procedimentos que são

valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1979, p. 12)

Em relação a verdade como produtora de normas, o poder disciplinar abrange a qualidade de mecanismos que possuem uma vigilância e individuação dos sujeitos ininterrupta. Este poder domestica corpos e mentes ao mesmo tempo que produz um saber que intensifica este mesmo controle sobre os indivíduos. A domesticação dos corpos se realiza através de um exercício disciplinado, repetitivo e controlado. A domesticação da mente, depende de um processo no qual o sujeito naturaliza ou absorve o controle, a vigilância e os saberes que o mantêm num estado de constante submissão. Este processo de introjeção da norma é o que torna possível o controle moral dos sujeitos. Na sociedade disciplinar a escola, a família, os hospitais e a ciência são dimensões atravessadas por estas técnicas de poder baseadas no controle e assujeitamento dos corpos. O poder disciplinar é uma tecnologia de poder que opera nos diversos pontos do tecido social. O objetivo geral desta tecnologia de poder (ou o poder disciplinar), foi o crescimento paralelo da utilidade e docilidade dos indivíduos e do conjunto da população.

O Estado como forma macropolítica - fundamenta-se em torno dessas relações micropolíticas (que mais interessam a esta pesquisa) tornando-as mais visíveis – apoia-se sobre relações de poder estabelecidas entre os indivíduos nas tramas do tecido social, sendo ele possível somente na medida que um conjunto de relações de poder é rearticulado continuamente e novas formas de poder são postas em prática.

[...] o Estado com toda onipotência do seu aparato, está longe de ser capaz de ocupar todo o campo de reais relações, e principalmente porque o Estado apenas pode operar com base em outras relações de poder já existentes. O Estado é a superestrutura em relação a toda uma série de redes de poder que investem o corpo, sexualidade, família, parentesco, conhecimento, tecnologia e etc. (FOUCAULT, 1982 apud AYUB, 2014)

Embora Foucault nunca tenha elaborado uma definição acerca do conceito de “dispositivo”, ela se aproxima de uma definição numa entrevista realizada em 1977:

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um

conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...]

[...] com o termo dispositivo, compreendo uma espécie – por assim dizer – de formação que num certo momento histórico teve como função essencial responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função eminentemente estratégica [...] (FOUCAULT, 1977 apud AGAMBEN, 2009)

Entre os usos mais destacados deste conceito, encontra-se no livro *História da Sexualidade* o uso do termo para referir-se a um conjunto de forças de repressão e escape, articuladas pelo poder no campo da sexualidade, e no livro *Vigiar e Punir* em que o dispositivo será determinante nas relações estabelecidas entre visibilidade e produção de subjetividade. Daí a prisão surge como o dispositivo que promove o assujeitamento dos corpos e produz subjetividades dominantes. É através do Panóptico que Foucault irá identificar o modo de funcionamento das estratégias de poder, sua interiorização pelos indivíduos sob essa influência, e a constituição dos saberes ligados às normas estabelecidas.

No texto “O que é um dispositivo?” Gilles Deleuze afirma que é de costume a filosofia de Foucault apresentar-se como uma análise de dispositivos concretos, e parte para a questão do que seria um dispositivo. Deleuze embarca numa interpretação mais abstrata do conceito presente na obra de Foucault, e segue esclarecendo o conceito com relação as suas próprias ideias, ou seja, questões presentes em seu pensamento filosófico. O trabalho deste projeto de pesquisa, porém, se detém na ideia dos dispositivos concretos que Foucault analisou como pertencentes à sociedade disciplinar, embora não desconsidere a evolução do conceito à Biopolítica que conformará modos muito mais sutis de subjetivação e que ainda fazem parte da nossa contemporaneidade.

2.2 – A experiência Política na Arte

Foucault em sua teoria assume uma posição ética diante da vida ao desvelar uma relação entre arte e política e conceber um conceito como o de “biopolítica”. Entre essa influência, mais recentemente, o filósofo Jacques Rancière sintetizou a compreensão da dimensão estética da política, concebendo a subjetividade como algo que se dá através da relação do sujeito com o Outro, constituindo-a sempre socialmente, para Rancière, esta seria nossa dimensão inexoravelmente política. O espaço onde esta relação é constituída é o que o filósofo designa de “comum”, o espaço do sujeito no mundo, um espaço onde nos tornamos o que somos, mas que é também um lugar produzido, exatamente por ser um espaço de produção. Rancière concebe este “comum” no conceito de “partilha do sensível”:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e parte exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p.15)

Portanto, a “partilha do sensível” designa uma estética que está na base da política, deste comum, como um a priori da experiência sensível e que se organiza como uma hierarquia de fazeres, competências e visibilidades. Neste sentido, a “partilha do sensível” é uma operação de apropriação do comum, onde há um quadro de funções e papéis predefinidos por critérios de legitimação e deslegitimação. As distintas formas de partilha do sensível que determinam a dimensão estética da política, como uma espécie de possibilidade para se perceber, experimentar e organizar o comum, determinando o que se dá, ou não, a sentir, e de que forma.

Existe, na base da política, uma “estética” que não tem nada a ver com a “estetização da política” própria à “era das massas” de que falava Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte,

pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e o que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2005, p.16-17)

A existência desse lugar “comum” do qual os sujeitos partilham, seria também parte essencial da criação artística, ao criar o espaço da arte, o homem espaça, e recria espaços em si mesmo, abrindo vias de comunicação desse incomunicável do qual a arte faz parte ao desmaterializar o mundo para reconstruir um outro mundo, mas que é essencialmente capaz de convocar o sujeito em seu jogo com o outro.

A dimensão política da arte estaria na medida em que esta provoca um deslocamento ou uma reestruturação numa determinada forma preestabelecida e hegemônica de partilha do sensível, constituindo-se como um dispositivo de contrapoder. O ato artístico seria político num sentido muito mais fundamental do que a intenção de veicular um enunciado ideológico. Existe na arte o potencial de evocar um campo sensível e de operar sobre ele de maneira transformadora, e este lugar seria justamente o lugar do sujeito.

2.3 – Subjetividades em guerrilha

Embora o conceito de subjetividade seja amplamente discutido não apenas no campo das ciências psicológicas, como há muito também na filosofia, aqui, iremos nos debruçar sobre a ideia de subjetividade enquanto produção, tal como no pensamento desenvolvido na obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Para esta abordagem, iremos desdobrar primeiramente, como introdução, uma perspectiva quanto à noção de subjetividade ao longo da filosofia.

De início, a filosofia platônica teria como objetivo a produção de um

discurso universal, coincidindo com a realização plena da Razão a revelação do Ser em sua totalidade. Com a verticalidade do pensamento platônico em sua relação modelo-cópia, o platonismo teria fundado o domínio que a filosofia ocidental reconheceu como “representação”, e que posteriormente foi desenvolvido por Aristóteles. A relação entre o mundo sensível e o mundo inteligível, neste caso, a questão da representação iniciada pelo platonismo, será problematizada apenas no século XVII por René Descartes. A identificação da subjetividade com a consciência, um “Eu” racional e autônomo, se constitui na filosofia moderna a partir das considerações cartesianas.

A partir do século XIX, ao tentar afirmar-se como saber científico, distinto das especulações filosóficas, a psicologia começa a reivindicar para si, como objeto de saber, a subjetividade. Com Freud, o homem deixou de ser o centro de si mesmo ao produzir o conceito de inconsciente, tornando a razão agora uma mera superfície do saber humano. O cogito deixar de ser a verdade do sujeito, para ser o lugar do seu desconhecimento, e a psicanálise se propõe a desvendar a lógica do inconsciente e o desejo que a anima. Freud descobre que é a perda do “objeto” que está na origem do inconsciente, e esta descoberta de que não temos livre acesso ao conhecimento de nós mesmos, nos torna seres viventes em função da “falta”, que é essencial ao homem, e se chama desejo. “A ciência psicológica surge, em resumo, como um saber individualista e individualizante, focando, na massa de corpos indiscerníveis das crescentes cidades europeias, um indivíduo singular” [...] (FOUCAULT, 1987)

No conceito de subjetividade ocorre uma progressiva mudança que vai desde sua concepção substancial, como vimos anteriormente, até a “maquínica”, que aqui nos interessa chegar. Do eixo vertical, que como vimos, estabeleceu bases sólidas para os sistemas filosóficos ocidentais, para o eixo horizontal, ou “eixo conectivo”, “rizomático”, que desmonta o fundamento último das coisas para revelar seu caráter fragmentário, descontínuo e acidental.

Resumamos os principais caracteres de um rizoma [...]. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto [...]. Oposto a uma estrutura, [...], o rizoma é feito somente de linhas. [...] O rizoma é uma antigenealogia.

É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. [...], o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] unicamente definido por uma circulação de estados [...] todo tipo de "devires". (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.32).

A mudança de orientação quanto ao eixo do pensamento, que vai da verticalidade (altura e profundidade, fundamento e hierarquia), para a sua horizontalidade (associação, aliança e conexão) numa perspectiva rizomática, marcará a ruptura definitiva com a tradição platônica do pensamento, dando lugar a uma filosofia do acontecimento e que tratará de outro modo a questão da subjetividade. Deleuze e Guattari propõem uma concepção de inconsciente um pouco diferente, sendo este um campo aberto de todos os lados às interações sociais e históricas. Este novo conceito de inconsciente foi denominado de “esquizoanalítico”, por se basear mais no modelo das psicoses do que no das neuroses, como nos postulava Freud; e também recebe a qualificação de “maquínico”, porque não está essencialmente centrado na subjetividade humana, mas participa dos mais diversos fluxos de signos, fluxos sociais e fluxos materiais.

Os antigos territórios do ego se desfazem-se e se desterritorializam, não deixando mais nada evidente no registro do desejo, porque o inconsciente moderno é constantemente manipulado pelos meios de comunicação e pelos equipamentos coletivos, não dependendo que as suas problemáticas pertençam aos domínios exclusivos das ciências “psi” e nem sendo reduzidos em termos de entidades intrapsíquicas. A missão deste novo inconsciente é a de abranger cada vez mais singularidades individuais e também amarrá-las mais intensamente às forças sociais e às realidades históricas.

No lugar de uma pesada maquinaria de dois tempos – sistemas de recalque e atração do inconsciente clássico -, o inconsciente esquizoanalítico faz proliferar todo um conjunto de máquinas desejantes. Agora não se trata mais de objetos parciais tipificados – o seio, as fezes, o pênis, etc. -, mas de uma multidão de objetos singulares, heterogêneos uns em relação aos outros, articulando-se em constelações funcionais nunca redutíveis a complexos universais (GUATTARI, 1987, p. 168).

Vale salientar que essa não é uma linha de pensamentos

contra a psicanálise, mas sim a ideia de um projeto para além do constructo psicanalítico que não dá conta de uma série de questões em nível coletivo, que também permeiam a vida psíquica das pessoas [...] (RIBEIRO, A, M. 2012, p. 48)

Neste sentido, o problema suscitado pela teoria de Deleuze e Guattari visa a criação de novas máquinas teóricas e práticas, capazes de varrer estratificações anteriores e estabelecer condições para um novo exercício do desejo, intervindo ativamente contra todas as máquinas de poder dominante, quer se trate do poder do Estado, do poder das burocracias, do poder escolar, do poder familiar, do poder falocrático no casal e até mesmo do poder repressivo do superego sobre o indivíduo. Subjetivação ou produção de subjetividade é o que Guattari propõe como eixo do conceito de subjetividade em sua teoria, sendo esta sempre de natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida.

“Tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística – tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam – não é apenas uma questão de ideia, não é apenas uma transmissão de significações por meio de enunciados significantes. Tampouco se reduz a modelos de identidade ou a identificações com pólos maternos, paternos, etc. Trata-se de sistemas de conexão direta entre as grandes máquinas produtivas, as grandes máquinas de controle social e as instâncias psíquicas que definem a maneira de perceber o mundo (GUATTARI & ROLNIK, 1992, p. 27).

Para Guattari, a subjetividade coletiva não é o resultado da soma de subjetividades individuais, mas sim de um confronto com os modos com que se fabrica a subjetividade em escala planetária. Ele prefere falar em agenciamento coletivo de enunciação, ao invés de sujeito, porque não corresponde nem a uma entidade individuada, nem a uma entidade social predeterminada. A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação, ou seja, os processos de subjetivação, de semiotização, não são referidos nem a agentes individuais, nem a agentes grupais, pois eles são duplamente descentrados e implicam em um funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal (sistemas maquínicos, econômicos, tecnológicos, etc.),

quanto de natureza infra-pessoal (sistemas de percepção, de afeto, de desejo, de representação etc.). Neste sentido, a subjetividade é plural, polifônica e não conhece nenhuma instância dominante de determinações que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca.

O capitalismo mundial integrado - termo que Guattari utiliza para referir-se ao período da globalização – afirma-se em modalidades que variam de acordo com o país ou a camada social, através de uma dupla opressão. Primeiro, pela repressão direta no plano econômico e social – o controle da produção de bens e das relações sociais através de meios de coerção material externa e sugestão de conteúdos de significação. A segunda opressão, de igual ou maior intensidade que a primeira, consiste em o capitalismo mundial integrado instalar-se na própria produção de subjetividade: uma imensa máquina produtiva de uma subjetividade industrializada e nivelada em escala mundial tornou-se dado de base na formação da força coletiva de trabalho e da força de controle social coletivo.

A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes: os modos como se trabalha, como se é ensinado, como se ama, como se trepa, como se fala, etc. Ela fabrica a relação com a produção, com a natureza, com os fatos, com o movimento, com o corpo, com a alimentação, com o presente, com o passado e com o outro – em suma, ela fabrica a relação do homem com o mundo e consigo mesmo. (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 42)

É possível pensar em produzir subjetividades singulares que escapem às modelizações dominantes? O termo singularização é usado por Deleuze e Guattari para mostrar todo e qualquer processo de quebra no campo da produção do desejo, é movimento de protesto dos inconscientes contra a subjetividade capitalística, através da afirmação de outras formas de ser. Tais processos de diferenciação são focos de resistência consideráveis e Guattari os batiza de “Revoluções Moleculares”. São exemplos:

- meios de comunicação livres;
- contestação do sistema de representação política;
- questionamento da vida cotidiana;
- reações de recusa ao trabalho em sua forma atual.

A viabilização das Revoluções Moleculares é a crítica da inopotência da produção de subjetividade capitalística, pois deixa o indivíduo livre em busca dos próprios modos de referência, suas próprias cartografias, a fim de criarem brechas no sistema de subjetividade dominante, inventando uma nova práxis. Esta atitude reconhecedora, possibilita uma articulação e uma mudança efetiva da situação, ao reconhecer os traços comuns dos modos individuais de subjetivação. Nada está dado, é preciso a partir da compreensão de que a subjetividade é constantemente produzida, lutar por novos campos de possibilidades, inventando novos modos de existência, instaurar dispositivos para mudar os tipos de sociedade, valores, novas relações consigo mesmo e com o mundo.

3 – Jogo de Forças

Construído através das referências vistas anteriormente neste projeto de pesquisa, o projeto curatorial Jogo de Forças foi inscrito, selecionado e realizado em 2016 pela Temporada de Projetos do Paço das Artes em São Paulo, reunindo o trabalho de 8 artistas contemporâneos: Alexandre Colchete, Clara Ianni, Dias & Riedweg, Deyson Gilbert, Jaime Lauriano, Lucas Simões e Regina Parra. A exposição apresentou 12 trabalhos que se atravessam através de diversas questões, tendo de modo mais presente, assuntos que foram tratados nos tópicos anteriores desta pesquisa: arte, experiência, poder e subjetividade.

Do ponto de vista técnico – mas que foi pensado de encontro com os sentidos do projeto curatorial - a exposição foi construída através de uma expografia mais livre, contendo perspectivas que se cruzavam. Grande parte do espaço expositivo foi apresentado com luz baixa e mais focada em cada obra, o espaço também contou com vista para o exterior da instituição, uma mata fechada com vestígios de uma construção modernista abandonada, já em ruínas (vista vinculada à obra do artista Lucas Simões).

O projeto curatorial aqui apresentado, pensa seu espaço expositivo como um campo de batalha, para além do formato expositivo tradicional com uma suposta neutralidade, neste projeto, o espectador estaria presente para além de uma simples fruição, mas situado numa trama complexa de vozes que

ativam uma experiência política através de obras que materializam gestos e ações distintas, porém, interligadas por suas relações entre processos artísticos e a vida contemporânea. As obras apresentadas se atravessam e possuem a potência de atravessar o corpo do espectador que ao entrar em contato com os trabalhos, possivelmente é levado a construção de processos internos de percepção que alteram uma experiência dada e hegemônica da vida.

A curadoria em si, foi pensada como um contradispositivo, tendo sua organização apenas como parte da responsabilidade que o curador normalmente detém ao elaborar um projeto de exposição. Este projeto visa uma livre associação e discussão de suas ideias na experiência do espectador, tendo até mesmo no lugar do texto de parede, uma única frase - que na verdade é uma questão essencial para a construção desta pesquisa - suscitada pelo filósofo Peter Pál Pelbart em uma conversa: quais dispositivos a gente é capaz de inventar que possam disparar outra sensibilidade, outra percepção, outra sociabilidade e outras formas de vida?



Imagem: Jogo de Forças, 2016 Crédito: Letícia Godoy

3.1 Curadoria como dispositivo e a Obra-dispositivo

Ao atualizar o conceito de dispositivo visto em Foucault, o filósofo Giorgio Agamben chama de dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”. (AGAMBEN, G. 2009, p. 40). Considerando o curador como uma figura que supostamente detém a potencialidade de estabelecer uma rede de relações entre obras, artistas e espaços (entre outros), a perspectiva de Agamben será desdobrada aqui com a ideia da curadoria como dispositivo, ou seja, o discurso curatorial abarcaria certas orientações quanto à experiência do espectador em sua relação com as obras de uma exposição. Neste sentido, “Jogo de Forças” foi pensado como uma curadoria que na prática se dá no sentido oposto, como um contradispositivo, organizando, porém, não direcionando totalmente a experiência do espectador. Para isso, um dos elementos principais de uma exposição, o texto de parede, foi retirado, considerado como um dos princípios direcionadores do discurso ou statement curatorial, tendo posto em seu lugar apenas uma questão que seria a chave para a organização deste projeto conforme visto no tópico anterior.

Com esta ação, é possível compreender uma proposta deliberada na realização do projeto: a desconstrução da distinção entre processos de produção e recepção como vimos na perspectiva de Dewey no início da pesquisa, ao afirmar que a experiência do espectador no contato com a obra de arte é comparável à do criador, no sentido que ambos sofrem processos internos da percepção:

“Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em sentido literal. Mas tanto naquele que percebe quanto no artista deve haver uma ordenação dos elementos do conjunto, que, em sua forma, embora não nos detalhes, seja idêntica ao processo de organização conscientemente vivenciados pelo criador da obra (...) (DEWEY, 2010, p. 137)

Neste sentido, a intenção aqui, foi que exposição se comportasse na realidade como um contradispositivo que busca partilhar as linguagens desfazendo as fronteiras entre o curador, o artista e o público. A mesma lógica poderá ser vista na ideia de “obra-dispositivo” que compõe o projeto, deslocando o espectador a uma perspectiva relacional, não no sentido participativo, ou que este precise ativar algo para que a obra se efetive, mas na potência da sensação que a obra supostamente ativa no corpo do espectador, e que se estende à subjetividade produzindo efeitos e estruturas de experiências.

A obra-dispositivo é capaz de gerar impactos estéticos que alteram uma experiência sensível dada, majoritária e hegemônica da vida. Este tipo de experiência potencializa o próprio pensamento, e provoca a participação ativa do observador através de novos sentidos na produção da subjetividade, realidades, e de si mesmo, ao perceber e alterar noções preestabelecidas de sua participação na vida. Os trabalhos dos artistas presentes neste projeto curatorial serão vistos adiante dentro desta perspectiva da “obra-dispositivo”, relacionando-se através da criação de um campo de força no espaço expositivo e expondo um território micropolítico presente num “jogo de forças” existente também no território da vida. Cada obra explicita um percurso, um processo, e não um objeto a ser contemplado, são obras abertas à incerteza das múltiplas experiências possíveis na singularidade de cada espectador, mas que exigem e funcionam como uma relação de força, entre o artista e a sociedade, ou entre a obra e o espectador.



Imagem:
Jogo de
Forças, 2016
Crédito:
Letícia Godoy

3.3 Obras e Artistas apresentados

Alexandre Colchete

Rio de Janeiro, 1986



Democracia – 2014

Instalação (microfone, pedestal e amplificador)

Dimensões

Crédito: do artista



*Imagem-Frase - 2014 - Instalação
(microfone, pedestal e tinta látex)*

Dimensões variáveis

Crédito: do artista

As obras apresentadas pelo artista Alexandre Colchete aludem ironicamente aos meios de comunicação no mundo contemporâneo através de dispositivos técnicos reais que são utilizados por esta indústria. Em “democracia” (2014), o microfone no alto de um pedestal ligado a uma caixa amplificadora ativada, inviabiliza qualquer discurso que poderia ter voz. O espectador se vê diante da possibilidade de gerar qualquer ruído, mas o único som presente talvez seja um ruído inaudível que o aparelho possa captar no espaço.

Em “imagem-frase” (2014), um segundo microfone é posto de frente para uma parede com um retângulo verde, uma referência ao chroma-key utilizado pelos programas de televisão, especialmente de notícias. O suporte é potencialmente atravessado por qualquer imagem possível. Seria esta imagem legitimada pelo dispositivo TV? Na sala ao lado da exposição, simultaneamente havia uma mostra inédita do artista Harun Farocki, no vídeo “Frases de Impacto, Imagens de Impacto: Uma Conversa com Vilém Flusser” (1986), em que Farocki entrevista o filósofo das mídias, diante da análise das imagens e frases de uma capa de jornal alemão sensacionalista, o filósofo desvela a potência determinante do discurso das mídias na sociedade. O trabalho de Colchete na exposição produz o que talvez fosse um rebatimento das questões discutidas no vídeo ao lado, trazendo ao espectador a possibilidade de perceber as obras para além de seus dispositivos técnicos, mas como instrumento de sua realização.



Imagem: Jogo
de Forças,
2016
Crédito:
Letícia Godoy

Clara Ianni

São Paulo, 1987

Com dois trabalhos apresentados na exposição, “Linha” e “Forma Livre”, ambos de 2013, Clara define sua pesquisa como criação de contra-memórias e de contra-narrativas para refletir criticamente sobre os modos oficiais de representação da História e suas zonas de invisibilidade.



Imagem: Clara Ianni – Linha, 2013 - Crédito: Letícia Godoy

Em “Linha”, a artista constrói uma série de gravuras que apresenta linhas para além de suas estruturas puramente formais ou geométricas. Nesta série, as linhas refletem construções políticas e suas relações de poder como dominação através de fatos históricos como a divisão da América do Sul entre portugueses e espanhóis na época da colonização até a criação da transamazônica durante o regime militar. O que essas linhas representam são, certamente, períodos da organização política no País que determinaram alguma forma de dominação pelas forças macropolíticas presentes.



Detalhe de “Linhas” - 2013 - Serigrafia sobre papel - Dimensões Variáveis - Crédito: Artista

Em “Forma Livre”, uma vídeoinstalação de cerca de 7 minutos apresenta um diálogo entre um entrevistador e o arquiteto Oscar Niemeyer, e também com o urbanista Lucio Costa, ambos responsáveis pelo projeto de modernização e desenvolvimentista do país com a construção de Brasília. Na conversa, ambos negam o conhecimento de um massacre feito pela polícia durante uma greve de trabalhadores envolvidos na construção da cidade. O vídeo reflete o discurso intelectual, institucional e histórico como legitimação de narrativas nem sempre verdadeiras, tendo estes o sentido de uma verdade construída por aqueles que detêm o poder de dizer. Sobre essa relação de poder produzida pelos discursos considerados verdadeiros, retomamos o que Foucault diz, confirme visto anteriormente:

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral da verdade”: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos; a maneira como se sanciona uns e outros; as táticas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (Foucault, 1979: 12)



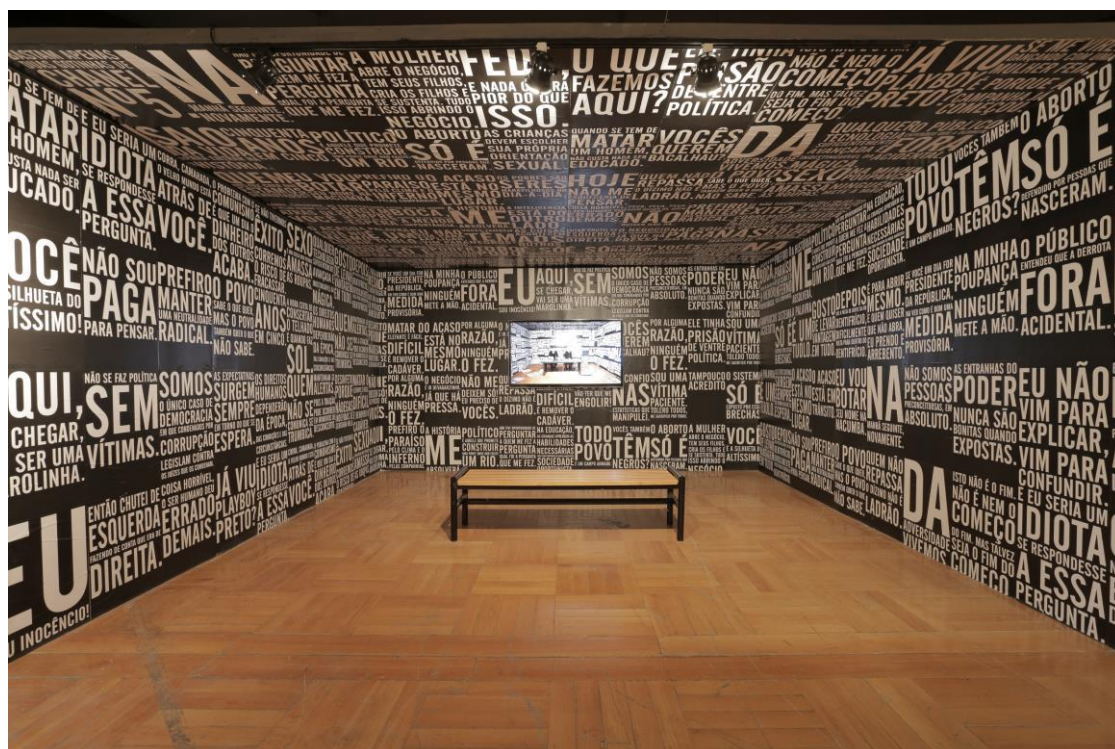
Still do vídeo “Forma Livre”, 2013 Link: <https://vimeo.com/88459179>

Dias & Riedweg

Rio de Janeiro, 1964

Luzern, 1955

“NADA ABSOLUTAMENTE NADA” é o trabalho apresentado pela dupla de artistas Mauricio Dias e Walter Riedweg. Inédita, a obra foi realizada a partir da construção de um ambiente que serviu como palco para encenação da dupla. Utilizando uma obra de 2014, intitulada “Blocão” - que reunia frases absurdas de personalidades midiáticas ditas ou escritas desde os tempos da Guerra Fria até 2014 em grandes cartazes – os artistas revestiram todo o ambiente com estas frases, como se fossem lambes. Neste mesmo ambiente, a dupla então realizou uma encenação na qual leram textos do escritor suíço Robert Walser – considerado louco em sua época – com máscaras que representavam o rosto de um no outro, como uma troca de personagens. Em meio a encenação, objetos eram postos na mesa, frases do “Blocão” eram lidas, música Funk era tocada e em certo momento as máscaras eram trocadas entre eles, sob indagações como: “e se estas frases nos transformassem?” ou “e se estas frases nos misturassem?”.



Ambiente criado para encenação, já com o registro rodando em TV ao fundo.

Crédito: Letícia Godoy

Com múltiplas referências, o trabalho apresentado pela dupla se dá como um complexo cruzamento de alteridades em conflito. O resultado poderia ser percebido como uma loucura inapreensível, e talvez seja, mas é mesmo daí que poderíamos compreender o que pulsa ali no ato de criação dos artistas. O atravessamento destas múltiplas personalidades poderia ser visto aqui como o que Deleuze batizou de “devir”, um devir que subverte uma forma-homem estabelecida, a linguagem, os hábitos, a gestualidade, com a potência de então desfigurar aquilo que é de costume à visão, à percepção e à vida. (cf. *PELBART, 2011, p.3*)

O louco, em tradição, visto como aquele que a forma-homem entrou em colapso, visto por Foucault como o Outro de nossa cultura, subverte a ordem do mundo, é habitado por forças de todo tipo de maneira excessiva, é atravessado por devires muito intensos, sensações muito fortes das quais ele não tem proteção. Nesta relação com a loucura, poderíamos vislumbrar no trabalho apresentado pela dupla, este corpo subversivo que habitaria então um campo de batalha para este jogo de forças intensas que o atravessam, desfazendo uma forma de vida em proveito de tantas outras, inaugurando o que há de novo neste caos de forças singulares que reinventam na subjetividade, outras tantas formas de vida. Retomando Deleuze:

É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto. (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227-228)

É neste caos que o observador potencialmente se depara com uma complexidade de sensações, múltiplos devires que, ao contrário do que a tradição ocidental postulou - uma forma de homem idealmente já dada e como modelo de perfeição à vida - levou Nietzsche a dizer que era preciso investigar as tantas outras possibilidades que poderiam refazer esse homem medíocre e sempre igual, em formas mais intensas, inventivas e interessantes. Neste sentido também, é que a invenção estética seria uma potencial subversão da forma-homem e de uma subjetividade singular para tornar-se força viva, potência psíquica e política. O que estaria em jogo aqui? Podemos compreender a criação



Deyson Gilbert

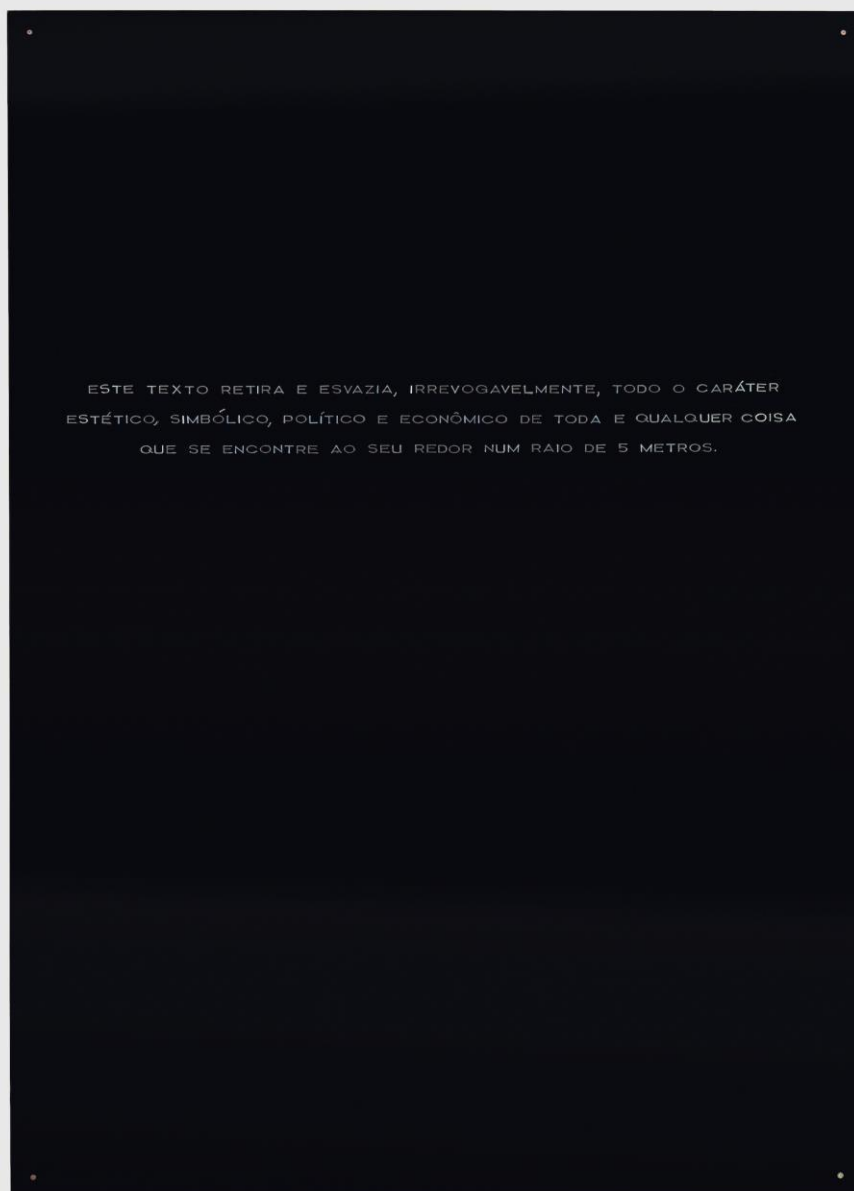
Pernambuco, 1985

Com três obras expostas, o trabalho do artista Deyson Gilbert talvez seja o que envolve mais fortemente o conceito da “obra-dispositivo” na exposição, ou o que representa de forma mais evidente, relações de forças que atravessam o corpo do espectador, se aproximando do efeito daqueles dispositivos concretos dos quais Foucault analisa durante o período que ele nomeou de sociedade disciplinar. De modo quase irônico, a ideia de apresentar a obra “5 metros” bem ao centro do espaço expositivo, é justamente de ativar a partir dela, este atravessamento do espaço ao redor, efetivando um campo de forças no espaço expositivo e afetando diretamente as outras obras da exposição, além do próprio corpo do espectador. A obra é constituída por uma grande placa de madeira, laca e alumínio de 275x184 cm erguida no centro da exposição, nela há um enunciado que representa uma sentença: “este texto retira e esvazia, irrevogavelmente, todo o caráter estético, simbólico, político e econômico de toda e qualquer coisa que se encontre ao seu redor num raio de 5 metros”.

De modo geral, este projeto curatorial lida com diversas formas de discurso e esta obra traz em si um discurso altamente opressor, atravessando tudo a sua volta, convocando o espectador a ter uma experiência singular com a potência do seu próprio corpo. Experiência que vai além da percepção de formas visuais ou auditivas, mas que estaria presente no corpo como sensação, e que supostamente invade diretamente um campo mais profundo da subjetividade. Este conflito é visto também nas outras duas obras expostas: em “copo com água benta ao lado de copo com água comum”, o título descreve literalmente o que se vê, dois copos cheios de água, no entanto, indiferenciáveis. O que estaria em jogo e implícito na indiferença dos copos? Seriam estas formas invisíveis de indiferenciação o que hoje ainda produz fortes efeitos de assujeitamento na nossa sociedade?

Em “+”, um dispositivo técnico inventado pelo artista é posto na parede, nesta peça, o espectador é convocado a olhar seu interior e acionar uma luz na forma de um “+” ou o que poderia também ser uma cruz. Ao longo de alguns segundos a luz se apaga e o espectador queima em sua retina a forma

observada, em sua visão a forma se refaz ao fundo de qualquer espaço que fixe seu olhar, como uma espécie de fardo invisível, porém, carregado em seu corpo.



5 metros, Deyson Gilbert, 2012. Crédito: arquivo do artista.



Copo com água benta ao lado de copo com água comum, Deyson Gilbert, 2009.
Crédito: arquivo do artista.



+ (da série economia da imagem), Deyson Gilbert, 2010.
Crédito: Letícia Godoy

Jaime Lauriano

São Paulo, 1985

Com referências históricas, as obras de Jaime Lauriano agregam questões como dominação, religião e violência no Brasil. Na obra “Aculturação”, Jaime reproduz sobre um tecido preto com lápis dermatográfico e pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) datas das dezenas de tratados realizados no continente americano. As navegações portuguesas e espanholas instauraram um novo período histórico mundial na busca do novo mundo – a modernidade. As descobertas de novos territórios nesta época migraram a periferia do mundo que antes pertencia a própria Europa, para os novos espaços encontrados e invadidos. Novos mapas foram desenhados sob processos de violação das novas terras, o mais conhecido – o Tratado de Tordesilhas, assinado em 7 de junho de 1494 – dividiu a América do Sul entre portugueses e espanhóis.



Aculturação, Jaime Lauriano, 2015. 110 x 105 cm. Crédito: arquivo do artista.

Nesta obra, é possível ver o mapa do continente americano em sua mais recente configuração, no local que poderia conter sua escala, o artista apresenta datas dos diversos tratados firmados entre os europeus e que definiram as divisões do nosso território. Como afirma o próprio artista, estas datas têm como característica de unidade a violação de seus povos e terras, que aculturados pelos processos de colonização tiveram que encontrar formas de resistência, e recriação de seus costumes.

Na segunda obra, “Audioguia”, também de 2015, o artista em parceria com a curadora Isabella Rjeille, apresenta fones de ouvido sem fio que fazem referência e servem literalmente como audioguias para a exposição, funcionando como mais uma camada – e por extensão, conflito - em relação as outras obras presentes no espaço expositivo. Ao colocar os fones de ouvido, o espectador escuta uma compilação de trechos de textos de artistas narrados (Antoni Muntadas, Cildo Meireles, Charlotte Posenenske, Grupo Rex, Hélio Oiticica, Isabella Rjeille, Jaime Lauriano, Lygia Clark e Ricardo Basbaum) sobre insistência, envolvimento, arte e percepção.



Audioguia, Jaime Lauriano e Isabella Rjeille, 2015. Crédito: Letícia Godoy

Logo no primeiro trecho, Antoni Muntadas numa intervenção pública e edição gráfica em obra de 2002: - atenção: percepção requer envolvimento.

Em seguida um trecho de Lygia Clark em “Livro-obra” de 1983: - nós somos os propositores, nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência, nós somos os propositores, nossa proposição é o diálogo, sós não existimos, estamos a sua mercê, nós somos os propositores, enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação, nós somos os propositores, não lhe propomos nem o passado, nem o futuro mas o agora.

Ricardo Basbaum, no trecho do texto “Amo os artistas-etc” em “Políticas institucionais, práticas curatoriais” de 2005: - Advertência. Atenção para esta distinção de vocabulário:

1 - Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de “curador-curador”; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos “curador-etc.” (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como: curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc.)

2 - Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc.' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc.)

- O enunciado acima pressupõe que o curador-curador ou mesmo o curador-artista, trabalha de modo diferente do artista-curador.

Cildo Meireles, no trecho da entrevista “Um sutil ato de malabarismo” por Ronaldo Brito publicado no Jornal Opinião em 24 de outubro de 1975: - a obrigação da arte é criar condições para a democratização do conhecimento e portanto, para a participação no corpo e nos processos históricos que geram esse corpo. Essa tarefa é sistematicamente sabotada pelas elites ao longo da história, a questão não é somente possibilitar um contato com o conhecimento, mas permitir o acesso aos próprios mecanismos de produção do conhecimento.

O artista deve fazer o seu trabalho de modo a permitir que outros possam também realizá-lo, no plano formal, o trabalho não pode ser um segredo de propriedade do seu autor, o objetivo da arte por sua vez, é dizer: os reis estão nus. E o problema decorre do fato de que nenhum rei gosta de saber que está nu, mas a arte deve insistir em projetar um mundo onde não existam ditadores.

Lucas Simões

Catanduva, 1981

Apresentando uma instalação feita de cimento sob um chão de espuma, a obra do artista Lucas Simões faz referência à Arquitetura Brutalista que no Brasil fez parte do projeto moderno desenvolvimentista, tendo grande parte dessas construções, hoje, um estado de abandono. Em geral, essa arquitetura deixava à vista os elementos estruturais da construção, como o próprio concreto sem qualquer tipo de revestimento, afim de deixar à mostra o processo de trabalho, supostamente valorizando, respeitando e tornando a presença do operário um princípio ético. Como se sabe, pouco tempo depois o país sofreu um desastre com a derrubada da democracia com os militares no poder. Se havia um princípio ético em relação a estética dessa arquitetura, a história pôs esse princípio em ruínas, assim como a maioria dessas construções são encontradas nos dias de hoje.

A obra foi construída na forma de um caminho onde o espectador entrava de um lado e saía pelo outro, tendo também como vista, o espaço externo da instituição – uma mata fechada, com o vislumbre de uma estrutura anexa ao prédio do Paço das Artes, também em ruínas. Enquanto o espectador caminha por cima deste chão de concreto que em algum momento esteve íntegro, vai quebrando e criando essas rachaduras no chão. Experimentar este trabalho é, portanto, contribuir para sua própria ruína, e ao mesmo tempo, o trabalho poderia funcionar como um caminho – deliberadamente pensado em conversa com o artista – ou seja, essa ruína que o espectador provoca com até certo desejo de destruição, evoca uma força que seria a potência da própria vida, ou da potência psíquica, no desejo de engendrar novo territórios.



Recalque diferencial, Lucas Simões, 2015. Crédito: Letícia Godoy



Recalque diferencial, Lucas Simões, 2015. Crédito: arquivo do artista.

Regina Parra

São Paulo, 1981



7.536 Passo (por uma geografia da proximidade), Regina Parra, 2014.

Still do vídeo. Crédito: arquivo da artista.

ANEXO









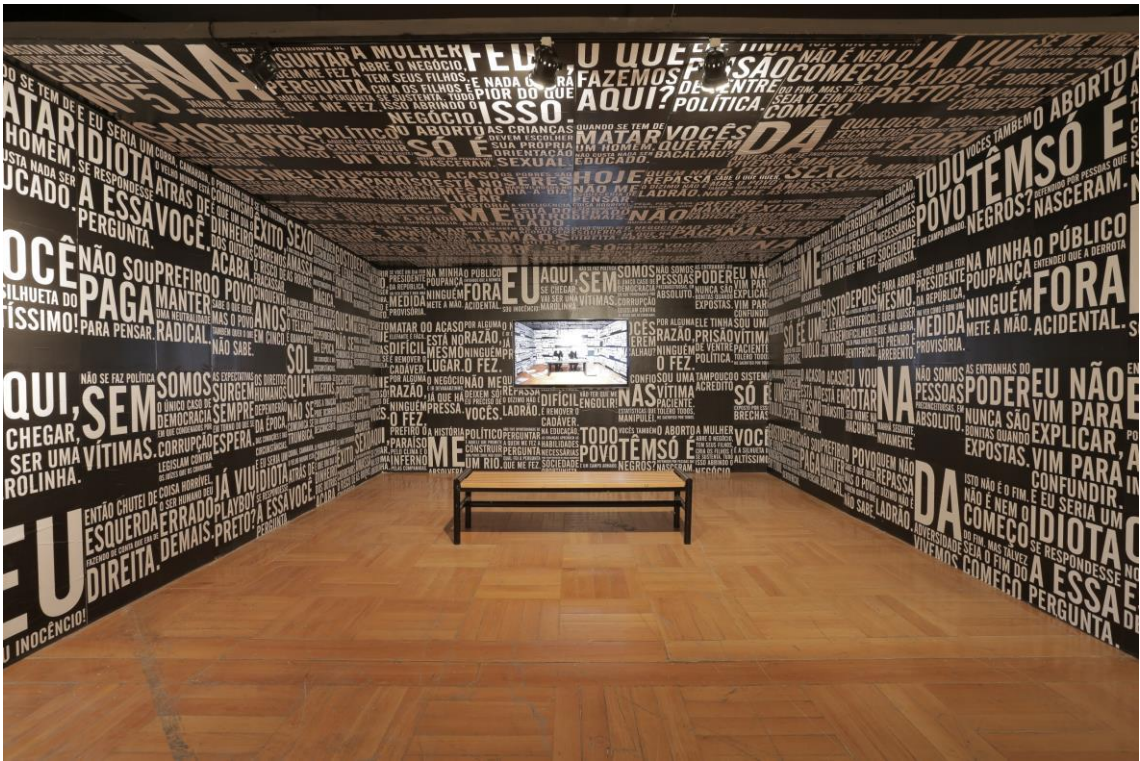














Referências bibliográficas:

AGAMBEN, GIORGIO. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AYUB, João Paulo. Introdução à analítica do poder de Michel Foucault. São Paulo: Intermeios, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. O que é a filosofia?. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs - Capitalismo e Esquizofrenia. V.1. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GUATTARI, F. Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. Micropolítica: Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1992.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. Micropolítica: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1999.

PELBART, Peter Pál. Poéticas da alteridade. Rev Eletr 0: 03, 2004/2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/bordas/article/view/7734/5663>

RIBEIRO, A, M. Transformações em Psicologia / Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. – Vol. 4, Edição Especial (2012). São Paulo: USP-IP, 1991-Semetral.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.